

Il faut encore souligner, la Quadriennale de Prague est sans doute devenue la plus importante exposition internationale de scénographie de notre temps, grâce à l'intérêt particulier des thèmes proposés, illustrés d'une manière édifiante dans les pavillons des pays participants, et grâce, également, à l'utilité des débats organisés, des contacts et des échanges d'idées professionnelles. PQ 95 – selon le sigle partout annoncé dans «la ville d'or» assiégée par une foule de touristes – a eu, en plus, une atmosphère spéciale, propre aux fêtes culturelles. Comme toujours, le principal mérite dans l'organisation l'a eu l'Institut de Théâtre (Divadelni Ustav) de Prague qui, avec une compétence irréprochable a tout préparé (commissaire général: Helena Albertová). Sans doute, l'expérience des éditions antérieures a joué son rôle important – tous les leviers nécessaires au montage d'une manifestation d'une telle envergure ont fonctionné avec précision et efficience. (On peut mentionner que dans ce pays la scénographie n'a jamais été une «Cendrillon» marginalisée, tolérée de temps en temps, ou superficiellement traitée dans les revues culturelles. Depuis l'entre-deux-guerres, la préoccupation pour la scénographie – domaine dans lequel s'impose une pléiade de créateurs de valeur – s'est fréquemment affirmée ici, dans de nombreuses publications de spécialité).

La quadriennale a été une belle réussite. À l'inauguration le président Václav Havel, lui-même un dramaturge bien connu, l'a honorée de sa présence. Pour une semaine entière, l'édifice expositionnel du parc Central de Prague est de nouveau devenu le lieu de prédilection pour la rencontre des créateurs de théâtre, pour les entrevues amicales occasionnant des informations réciproques, des discussions professionnelles et d'éventuels projets de collaboration. Les organisations

internationales des scénographes, des techniciens et des architectes de théâtre, des critiques et des chercheurs théâtraux (OISTAT, AICT, FIRT) ont profité du moment pour organiser des congrès et des sessions périodiques, des symposiums, des séminaires. Les critiques qui, dans leurs articles n'ignorent pas le décor et les costumes, les chercheurs qui étudient le théâtre dans ses relations avec les beaux-arts ont eu, eux aussi, leurs heures fastes (la section des études du théâtre tchèque de l'Institut de Théâtre – en collaboration avec le Département de Théâtrologie de la Faculté praguaise de Lettres et la Section d'histoire de la scénographie de FIRT – a organisé deux jours de communications très intéressantes, *Quand le théâtre et les beaux-arts se rencontrent*, pour lesquelles il faut rémarquer les efforts conjugués d'Eva Šormová et de Christine White).

Une constellation d'expositions complémentaires, bienvenues dans leur diversité, a accompagné l'Exposition-amiral. Dans l'enceinte de cette exposition même il y avait une rétrospective Josef Svoboda, parfaitement mise au point, avec des documents vidéo qui présentaient, en évolution, l'apport de l'éminent scénographe tchèque à la vision et à la technique du spectacle contemporain. Dans le même cadre généreux on pouvait assister à une démonstration, riche en promesses, des écoles de scénographie de nombreux pays, très instructive pour ce que les jeunes gens peuvent réaliser sous la direction de professeurs d'élite. Dans d'autres coins de la ville (parfois difficilement trouvables) il y avait des expositions du costume

baroque, de l'architecture théâtrale et du cubisme dans l'art décoratif tchèque (avec un extraordinaire parfum d'époque), de l'affiche bulgare, de la scénographie polonaise au long de son histoire, des solutions spatiales dans le théâtre anglais. Maintenant, pour la première fois, on a initié une exposition des livres et des publications consacrés à la scénographie, dont certains furent médaillés pour leur qualité, tel le superbe volume de la laborieuse spécialiste Vera Ptáčková, qui passe en revue toutes les quadriennales praguaises durant les trois décennies.

À la recherche de l'espace théâtral a été le thème incitante depuis longtemps annoncé pour cette quadriennale. En fait, ce n'est pas le processus de recherche avec ses phases et ses critères qui est apparu dans l'exposition, mais surtout son résultat final: la solution adoptée, l'option concrète, donc, l'espace trouvé. Cette fois-ci, l'attention des exposants s'est surtout arrêtée sur les nouvelles conditions de réalisation scénographique du spectacle, en constituant, pour le public, de nouvelles conditions de réception, au-delà de la persistance justifiée de la boîte scénique «italienne» du théâtre soi-disant traditionnel. Pourtant, il s'agit d'une nouveauté saisissable depuis longtemps, de recherches qui se sont imposées dans une diversité de procédés et modalités dramatiques qui ne sont pas récentes, mais qui, maintenant, à Prague, ont été comprises dans un bilan utile, de dernière heure, réalisé sur différents méridiens. Ce sont des recherches dirigées vers la découverte d'une ambiance génératrice d'atmosphère, apte à réveiller un certain état général, à transmettre au public une certaine signification d'ensemble. L'adéquation et le fonctionnalisme de l'espace trouvé s'apprécient par rapport au but, soutenant ainsi la vision et les intentions du metteur en scène. Ces lieux distincts – à la différence des salles traditionnelles – deviennent une sorte de matrice suprascénographique du spectacle, par laquelle on agit sur l'imagination, le subconscient, l'horizon d'attente du public.

Pour obtenir un tel espace théâtral on a rénové et modifié les anciennes salles publiques,

comme en Espagne, mais également des fabriques désaffectées, comme en Angleterre ou une tannerie hors d'usage, à Chypre. Dans certains pays, comme la Grèce ou la Syrie, les ambiances architecturales conservées depuis des millénaires, permettent des mises en scène qui suggèrent la continuité et les différences entre le mythique antique et l'imaginaire moderne. Parfois, l'espace est choisi pour la patine du temps, la résonance historique, le frisson des vestiges animés par la fiction, en provoquant la mémoire affective ou l'imagination culturelle. Mais un gigantesque déroulement de mythologie, qui vient de renaître dans une atmosphère de carnaval, peut être réalisé d'une façon impressionnante et sur un stade bâti à notre époque à l'ouverture des Jeux Olympiques de Barcelone. Ce qui est important, c'est l'émotion provoquée par la vue de la foule en mouvement, dans une vaste manifestation de rythme et de couleur. Les photographies et les copies vidéo qui apportent ce type de spectacle dans l'exposition – de l'Espagne ou, avec d'autres images, des Etats-Unis ou du Canada – retiennent l'ampleur du déroulement spatial parcouru avidement par l'œil enchanté.

La Grande-Bretagne nous a offert une exposition exemplaire, systématiquement illustrée, de la diversité des conditions actuelles de représentation: la scène italienne, élizabéthaine, l'espace polyvalent, le studio intime, le lieu théâtral aménagé dans des fabriques, sur un chantier ou dans un parc, le théâtre adaptable selon les exigences de réception fixée par le metteur en scène et la relation toujours régénérée entre les acteurs et le public. Le théâtre est fait partout – dans le pavillon des Etats-Unis nous pouvons voir: dans une salle (soit même une salle de musée, où l'obsession du temps et la provenance des objets sont orientées par le metteur en scène dans le sens qu'il désire), dans les rues et aux marchés peuplés ou sur une plage presque déserte.

En même temps que l'espace théâtral trouvé, libéré de la tradition «italienne», instauré dans toutes sortes d'ambiances avec lesquelles il entre d'habitude dans un rapport significatif,

Fig. 1. – L'Exposition suédoise.

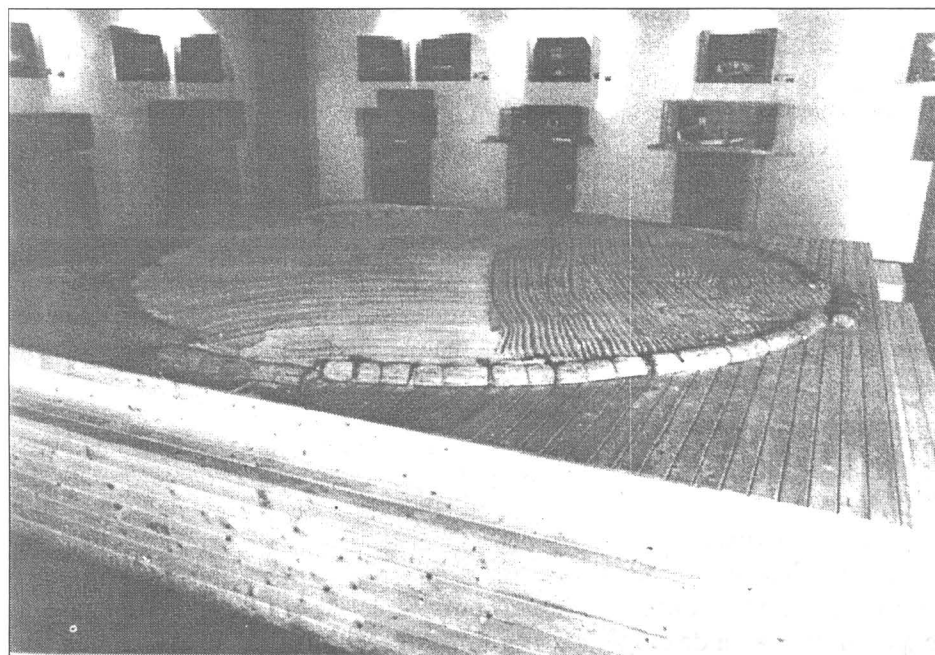
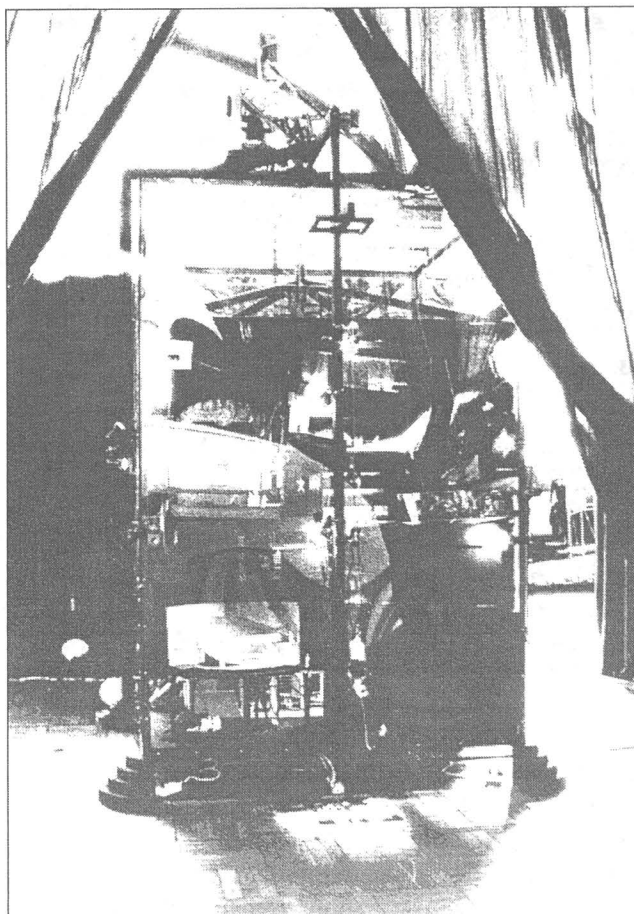


Fig. 2. – L'Exposition japonaise.



Fig. 3. – L'Exposition russe.

s'affirme – sans doute à la suite, mais sous de nouveaux aspects – l'espace construit, d'une architecture et d'une technique spécialement conçues. On obtient des complexes spatiaux multifonctionnels – par exemple, aux Etats-Unis, au Canada – avec de nombreuses surfaces de jeu, permettant une structuration scénographique et interprétative très dynamique, la simultanéité et la cohésion des suggestions visuelles. Les espaces pour les interprètes sont établis à des distances et niveaux différents, accessibles à l'aide des échelles et des passerelles (au but d'une théâtralité vigoureuse manifestée), disposés en anneaux concentriques, entourés par le public, comme au théâtre tchèque *Spirála*.

Sans avoir l'ambition d'un panorama exhaustif, sans viser exclusivement les dernières nouveautés liées au thème proposé, la quadriennale a clarifié des intentions et des réussites remarquables, en soulignant davantage la durabilité depuis des décennies de certaines pratiques scénographiques.

Les modalités d'exposition se sont exprimées par des solutions formelles plus ou moins imaginatives et éloquentes. Sans doute, l'exposition ordinaire qui informe à l'aide des

esquisses, des maquettes, des costumes, des photographies, des images vidéo reste valable. Elle illustre d'une manière sélective et, nous supposons, représentative, parfois ayant un accent publicitaire ou une tonalité didactique, des préoccupations et des orientations scénographiques, faisant à la fois allusion à la situation d'un mouvement théâtral. Compte tenu de ces limites, cette modalité peut être totalement satisfaisante. C'est pourquoi le fait d'avoir décerné *Le Trige d'or* au Brésil, pour cette manière expositionnelle, pertinente et clarifiante, récompensant la précision de la correspondance avec le thème proposé par la quadriennale, ne surprend pas du tout. Résolue d'une façon plus imaginative, l'exposition des photographies du théâtre chilien était faite sur le sol, sur un podium en pente, sur lequel le visiteur marche en regardant les images du haut en bas, l'ordre et la compréhension de ce qu'il voit dépendant des caprices de son déplacement. La Slovaquie a préparé un praticable en pente, offrant des photographies et des esquisses de décor sur l'un de ses côtés, et sur l'autre, des bancs pour ceux qui désiraient regarder à la télé des séquences de spectacles prestigieux. Quelquefois, l'imagination était égale à l'ingéniosité technique: c'est le cas de

l'installation suédoise douée de plusieurs étagères sur lesquelles étaient présentées des maquettes de décor.

D'autres fois, les organisateurs ont désiré que la modalité d'exposition stimule, à son tour, une incomparable émotion, une atmosphère propre, qu'elle soit le support d'une vision théâtrale – appartenant à la tradition, à la modernité ou à la postmodernité – et en même temps d'un spécifique culturel (tels qu'ils se présentaient dans les périmètres de la Chine, du Japon, de la Syrie ou du Mexique).

La solution expositionnelle définit, fréquemment, des dominantes et des continuités stylistiques, une «marque» scénographique reconnaissable: austerité et symétrie associées avec une prégnance sensorielle au secteur japonais; imagination fascinante, effets de lumière, mannequins d'une beauté étrange, symboles, reflets choquants, au secteur polonais... Ou elle peut être fortement évocatrice avec son mélange de réalité et d'apparence scénique, d'une sensorialité maximum. Ainsi Segheï Barkhine présentait un dispositif en bois, avec des vestes matelassées et des bonnets noirs, dont certains portaient l'inscription teinte en blanc, *la Russie* –

des débris butaforiques. Le sentiment transmis progresse lorsqu'on s'approche d'un tas de chaussures tournées, évoquant l'humanité détruite des goulags, auprès desquels se trouve, fantomatiquement blanche, la maquette d'un bâtiment de théâtre traditionnel, jadis symbole de la culture officielle. Le pavillon de la Slovénie communiquait au visiteur un état similaire, mais ayant une signification avec une autre adresse: construction pourvue de grilles noires, hautes, douée de deux appareils TV avec des spectacles filmés (du théâtre surtout violent) et, contrastant, une fenêtre suspendue, ouverte vers un paysage idyllique peint, incroyablement tranquille.

Illustrant une autre zone du théâtre européen, la Belgique a placé son petit écran aux images de spectacles et aux déclarations de metteurs en scène, dans une ambiance totalement différente, éblouissante, réalisée de panneaux argentés en verre (et des vitrines contenant des centaines de verres en cristal) qui suggèrent – avec une onde d'humour peut-être – la lumière aveuglante des foyers, et, par les tables blanches immaculées, le festin artistique. L'humour de la métaphore expositionnelle se retrouve également dans d'autres solutions, comme, par

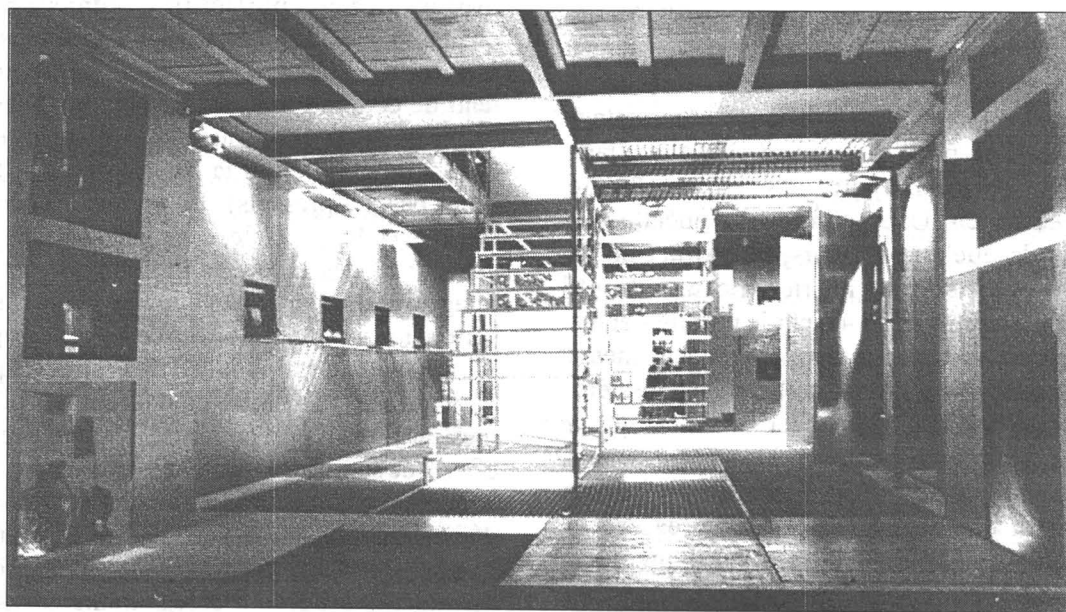


Fig. 4. – L'Exposition allemande.

dispositif à l'intérieur duquel les pas s'enfonçaient dans un tapis noir, bruisant, formé d'apparentes feuilles mortes, en réalité,

exemple, celle présentée par la Bulgarie: une sorte de tente tubulaire, sur un cadre en plastique, en couleurs de fête populaire (grenat,

orange, bleu, jaune), semé à tout pas de petites protubérances, des obstacles amusants pour le visiteur, qui n'était pas du tout empêché d'apprécier l'excellente qualité professionnelle des esquisses scénographiques. Dans le secteur islandais, l'humour avait sa source dans l'humour lui-même (possible dans une certaine optique) de la convention théâtrale, dont la réception est facile lorsqu'on se meut parmi les éléments de récusite suggestive, nécessaires à une tragédie sanglante comme *Macbeth*, qui semblent totalement différents vus de près et en dehors de la situation dramatique, de la tension du jeu des acteurs.

Facile à identifier grâce à ses couleurs dominantes, le rouge, le blanc et le vert, le pavillon hongrois invite à un jeu avec l'illusion et l'électronique à la fois. Empruntée probablement à un décor naturaliste reconstitué, une loge de théâtre a été amplifiée avec des marches d'accès vers un couloir étroit, pourtant, lieu d'exposition d'une série d'images de spectacle (parmi lesquelles des mises en scène de J. Taub). Mais, au-delà de ce parcours un peu aggloméré, on pouvait s'asseoir à l'aise sur le gazon artificiel en marge de la loge et regarder des séquences scéniques sur de petits écrans enterrés, comme dans de petites eaux cristallines.

Le rapport modifiable image-parole et sa capacité d'inciter l'imagination du spectateur ont été visés par l'expériment spatial anglais, fondé, paraît-il, sur nos capacités de «voyeurisme». Une petite cabine métallique, douée de quelques viseurs, ne permet qu'au regard de pénétrer à l'intérieur riche en détails de toutes sortes, suffoqué par le mobilier et par des objets usés par le temps, émanant même une subtile odeur d'antiquaille et de poussière. Les viseurs sont placés de telle manière qu'on ne peut recevoir de chacun qu'une certaine partie de l'intérieur, strictement délimitée, c'est pourquoi on ressent le besoin de regarder à travers tous, pour avoir une image plus complète, pour unir mentalement les fragments visuels, toujours avec la sensation que quelque chose vient de nous échapper. On obtient quelques «natures mortes» – d'une intangible, donc, irritante réalité – mixées avec un flux sonore unique, avec le dialogue de deux personnages

qui leur donne une vie apparente, compte tenu du fait qu'il ne s'agit que d'une discussion sur l'écran d'une télé oubliée ouverte...

Le visiteur n'effectue plus un simple déplacement, monotone, contemplatif parmi les exposés, mais on cherche, par différentes méthodes, de l'impliquer, parce qu'on lui prétend «des actions» et des réactions qui dynamisent son trajet de réception, en augmentant son attention vis-à-vis de ce qui l'entoure. L'Allemagne a donc proposé un espace étagé, avec des sollicitations et des offres multiples, aussi, doué au point de vue documentaire de maquettes dans des vitrines, et de tiroirs aux albums photographiques, représentant les réalisations de fameux scénographes (F. Hänig, R. Ebeling, P. Schubert, H. Meyer). À l'étage, d'où on descendait difficilement, il y avait des maquettes, des niches avec des mannequins, des miroirs reflétant sa propre image, et, également, un vidéo avec des spectacles enregistrés.

D'un carnet de notations nous retiendrons quelques constatations qui n'ont pas la prétention de définir la situation et les tendances actuelles de la scénographie, mais remarquent seulement ce qui a été prédominant à un niveau professionnel particulier, dans cette quadriennale. Sans doute, nous ne pouvons pas élargir ou généraliser nos remarques, compte tenu de certaines réponses approximatives au thème de l'exposition ou même de leur absence (des scénographes de la France ou de l'Italie n'ont pas été présents). En dehors du contact direct avec le spectacle, nos observations – qui concernent des esquisses préliminaires et des images photographiques finales – retiennent surtout les aspects plastiques de la scénographie et moins leurs possibilités spécifiques d'intégration, la manière dont ils ont fonctionné théâtralement. C'est pourquoi il faut relever les efforts de suppléer les carences du contact avec le spectacle à l'aide de maquettes (parfois, de démonstrations sur des maquettes de grandes dimensions) et, comme nous avons déjà mentionné, à l'aide d'enregistrements vidéo. Pourtant, dans les conditions de l'exposition, on remarque surtout les directions stylistiques, les sources iconographiques d'inspiration, l'appartenance conceptuelle des images scénographiques. Donc, nous allons souligner:

– l'intérêt minime, mais motivé, pour l'unité la dérision ludique et le monumental impressionnant – qui concourent pour influencer le public au point de vue émotionnel. L'hétérogène (de l'architecture du décor aux détails concrets) se justifie par la tendance vers la liberté des configurations, mobiles et diverses, au cours du spectacle, qui propose des interférences symboliques ayant une vaste ouverture culturelle. La combinaison entre le baroque, le naturalisme et le modernisme peut mener (et c'est ce que l'on désire) à un «dialogue» ou à un jeu (marqué d'une manière grotesque) des formes architecturales et plastiques, qui soutient le choc sensoriel et visionnaire de la solution scénographique, mais, bien sûr, est déterminé par les significations du spectacle. Il s'agit ici, sans doute, de cet esprit postmoderniste en vertu duquel on «cite» pragmatiquement, on compose des stratégies scénographiques qui utilisent des stylisations expressionnistes, «de nouvelles objectivités», des symboles plus ou moins intelligibles (freudiens, ésotériques, occultes), des visions surréalistes ou du théâtre absurde, oniriques, carnavalesques...;

– le kitsch peut entrer dans cette combinaison (ou peut en résulter). Il apparaît avec sa valeur de révélation psycho-sociologique, délibérément introduit (et, peut-être, involontairement?). Il est parodié ou il appartient au spectaculaire cinématographique, très attractif, comme l'apanage d'une mentalité populiste dans le théâtre;

– la technique intervient parfois avec une extrême évidence dans la scénographie, rendant possible des constructions métalliques, étagées, énormes, des installations ramifiées de lumière, des projections immenses–toutes dictées par l'action représentée, mais surtout, par la nécessité de satisfaire à un certain goût actuel. Lorsqu'il rencontre le kitsch, le résultat est d'habitude ironique, sarcastique.

Pour la prochaine quadriennale on a proposé le thème *La métamorphose du masque*, en même temps que l'organisation d'un festival adéquat. Nous ignorons si ces propositions sont

jusqu'à présent acceptées. Mais nous considérons que PQ 99, à la fin du siècle et à la veille du millénaire, pourrait inclure aussi bien une exposition rétrospective et prospective, clairvoyante dans les deux sens, donc, attentivement conçue: «Les signes du passé – les signes de l'avenir».

Ion Cazaban

LE MUSÉE DU THÉÂTRE DE BAKU

Dans l'ancien centre de la ville de Baku, dans un édifice du bord de la mer Caspienne, on peut visiter deux musées, également intéressants par la variété et par la beauté des éléments exposés, ainsi que par la manière dont ils sont présentés. Les deux rendent plus facile la relation avec le passé – l'un en réunissant une impressionnante collection de tapis anciens, l'autre, en présentant dans une succession chronologique l'histoire du théâtre azer. On peut dire qu'après avoir visité le premier musée, celui destiné aux tapis, on entre dans le musée destiné au théâtre avec une réceptivité amplifiée par le fait que les thèmes de certains tapis inspirés par les poèmes de Nizami semblent réunir comme sur une scène de théâtre des personnages et des actions, des gestes et des attitudes éloquents. Les costumes de ces personnages, minutieusement élaborés, en couleurs vives, naturelles, semblent avoir échappé au passage du temps, tout prêts pour un dialogue avec le présent. On est impressionné par le langage iconographique authentique qu'on retrouve dans les copies qui l'imitent mais ne le dépassent pas, parce qu'elles ne bénéficient ni du secret des couleurs naturelles, presque perdu, ni de celui de la fixation des couleurs. Qu'ils soient kilims, sumaks ou zillis, les anciens tapis du Caucase et d'Iran ont à la base un répertoire de motifs ancestraux, résultat de la mémoire collective et d'une tradition orale héritée de mère en fille au cours des générations.

Les premières salles du musée destiné au théâtre prolongent l'illusion du retour dans le